Quêtes littéraires nº 7, 2017

Alexandra Roux-Troyes Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Le silence comme signe (in)visible du mal dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos

Depuis *Sous le Soleil de Satan* jusqu'à *Monsieur Ouine*, l'œuvre romanesque de Georges Bernanos se caractérise par l'émergence de « surnaturel[s] silence[s] » (Bernanos, 2015 : 679) qui peuvent être le signe d'une présence divine ou, au contraire, celui d'une présence maléfique. Bernanos explique dans *Journal d'un curé de campagne* que le mal est « cette énorme aspiration du vide, du néant » (Bernanos, 2015 : 305) et il entend cerner dans ses récits ce qui est clairement pour lui « la véritable nature du mal : le rien, le néant » (Le Touzé, 1979 : 108). Prenant la forme de l'ennui, du mensonge, de la haine de soi, et de la violence, le mal chez Bernanos est défini comme un trou noir qui aspire tout en son centre obscur.

Alors que de nombreux critiques ont évoqué le lien entre silence et mal, il s'agit de montrer ici comment l'écriture romanesque met précisément ce lien en évidence. L'écriture bernanosienne porte les traces de cette brèche, de cette faille dans laquelle l'âme se perd. Bernanos réussit à cerner le mal par de nombreuses ellipses, des non-dits, des blancs qui jalonnent le texte.

Il ne faut pourtant pas surévaluer le rôle majeur du silence dans le surgissement du mal. Tous les procédés stylistiques et rhétoriques faisant entendre un silence ne sont pas pour autant des signes du mal. Nous verrons comment l'émergence de blancs, de lacunes et de réticences au cœur du texte peut rendre compte de l'inquiétude, du vertige et de la dépossession propres au mal. Le mystère du mal participe ainsi de l'invisible, de l'indicible, de « la réalité telle qu'elle se découvre dans une vision qui la transcende » (Palante, 1991 : 32).

1. Quand le mal rend silencieux…

Le mal n'a qu'un langage qui lui corresponde parfaitement – le silence – et c'est en cela qu'il est tragique. Symbole de la solitude, le silence est un motif qui se propage dans

Alexandra Roux-Troyes – docteure en littérature française de l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Adresse pour correspondance : Centre de recherche Littératures, Savoirs et Arts (LISAA), 5 Boulevard Descartes, 77420 Champs-sur-Marne ; e-mail : alexandratroyes@laposte.net

toute l'œuvre bernanosienne. L'enfer intérieur des personnages vient de cette incapacité totale à s'ouvrir, à se donner aux autres. Les personnages en proie au mal entreprennent de nier toute communion avec les autres, et parfois aussi avec eux-mêmes. Cénabre, dans *La Joie*, confie : « Je vis dans un silence plus favorable, plus accordé aux besoins profonds de mon être que toute espèce d'harmonie, céleste ou non » (Bernanos, 2015 : 774). Ainsi, « [s]a solitude était telle qu'il entra là d'instinct comme on vient mourir près d'un inconnu, sur un champ de bataille désert » (Bernanos, *L'Imposture*, 2015 : 433). Ce silence peut être un véritable poison comme on peut le voir à Fenouille, ville démoniaque de *Monsieur Ouine*, dans laquelle le personnage éponyme ressent « presque jusqu'au vertige, le sentiment exalté de sa solitude avec derrière lui le silence, l'immobilité, la terreur de ce village mort » (Bernanos, 2015 : 717). Le curé du village regrette que la foi chrétienne ne parvienne à ses paroissiens : « nous ne parlons pas le même langage » (Bernanos, 2015 : 710), explique-t-il au médecin, soulignant la tragédie de l'aphasie contre laquelle il ne peut rien faire. À Fenouille, la contagion du silence apparaît bel et bien comme une plaie, un châtiment.

Mais il semble que le silence ne soit pas toujours synonyme de vide, d'absence de bruit : il est chez Bernanos un lieu paradoxal dans lequel prennent place des événements qui confinent à l'extraordinaire. Le silence apparaît alors comme un moment de transition, de préparation à l'installation d'un nouvel univers sonore, comme les « silences soudains » qui annoncent « ce murmure... un bruit reconnaissable entre tous les autres » (Bernanos, 2015 : 196), à savoir l'arrivée de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan*. L'apparition du mal dans le récit, sous les traits de la jeune fille, provoque une rupture auxquels sont communément joints une inquiétude, un doute, une frayeur. On peut le voir aussi lors du sursaut de Cénabre face à Chevance dans *L'Imposture* : « La honte, plutôt que la pitié, tira de l'abbé Cénabre une espèce de gémissement. Il restait muet devant sa grotesque victime, la discernant à peine [...] » (Bernanos, 2015 : 398). La stupéfaction, le caractère brutal du surgissement du mal réduit le personnage au mutisme, à l'impuissance verbale. Le mal a en effet la capacité de tenir en échec la pensée, la parole ; et le combat contre le mal chez Cénabre prend la forme d'une lutte perpétuelle contre ce silence « inouï, formidable [qui] [est] tomb[é] sur lui comme une masse de plomb » (Bernanos, 2015 : 384).

Face au mal, en effet, les mots s'évanouissent, la voix se perd, la parole vacille ou cesse. Lors du combat avec le diable, l'abbé Donissan se voit sombrer dans le silence : « Il lui sembla qu'il glissait dans le silence, d'une chute oblique, très douce » (Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, 2015 : 176). Voilà pourquoi les dialogues, très importants dans l'œuvre de Bernanos, sont représentatifs de ce mal qui prend possession des êtres ; ils manifestent le plus souvent une parole stérile qui semble tourner à vide. Il arrive ainsi que les personnages se cachent derrière des verbes modalisateurs qui introduisent une distance entre le locuteur et la pensée ou la chose qu'ils expriment. L'expression de la croyance, de l'espoir, mais aussi du doute devant tout énoncé permet au personnage d'établir une barrière de protection à l'abri de laquelle il cache sa véritable opinion. On le voit notamment chez l'abbé Cénabre dans *L'Imposture*, lorsqu'il cède

au mensonge devant l'abbé Chevance : lui ayant avoué qu'il n'avait plus la foi, il tente de revenir sur ses propos en employant de nombreux verbes modalisateurs : « Il me semble que j'ai retrouvé mon bon sens » (Bernanos, 2015 : 401), « Sans doute, je n'espère pas de me justifier entièrement » (Bernanos, 2015 : 406), « D'ailleurs pourquoi ce discours ? Vous devez le trouver sot » (*ibid.*).

Le langage des personnages en proie au mal n'a plus ni sens ni valeur dans la mesure où il ne dit jamais la vérité. Dans *Un mauvais rêve*, Ganse aime se masquer derrière des formules générales pour justifier ses choix : « Et si je les peins comme il faut, je parle aux ventres, j'émeus les ventres... Mais quoi ? Toutes les époques d'impuissance ont eu de ces délicatesses hypocrites. Un ventre est un ventre... » (Bernanos, 2015 : 39). « [V]ouée à la stagnation », comme l'explique Robert Benet (Benet, 2004 : 11), l'écriture gnomique permet de se disculper et de se masquer, car aucun interlocuteur ne prend à son compte les propos énoncés. À ces détours qu'empruntent les personnages pour éviter de s'impliquer s'ajoute l'usage ambigu qu'ils font des pronoms personnels, et en particulier du pronom personnel indéfini « on ». De fait, « on » peut se substituer pratiquement à toutes les personnes et la rhétorique interprète « l'écart de sens par la figure de l'énallage » (F. Atlani citée par Herschberg-Pierrot, 2003 : 29). Dans *La Joie*, La Pérouse emploie beaucoup le pronom « on » dont on peine à savoir s'il marque un « je » ou un « vous » désignant l'interlocuteur : « on commence par des ruminations bénignes, on y prend goût et on finit par devenir insensiblement un véritable paranoïaque » (Bernanos, 2015 : 709), « On n'en finit jamais avec les morts, les morts sont tenaces » (*ibid.*), « on a la morale de ses glandes » (*ibid.*). L'expression gnomique rend le langage théorique, abstrait ; il est, de ce fait, très « difficil[e] à interpréter, plus traîtr[e] encore que des chiffres » (Bernanos, *Monsieur Ouine*, 2015 : 658). Les personnages en proie au mal n'ont pas de réponses personnalisées à proposer parce qu'ils n'ont ni foi, ni croyance en quoi que ce soit.

2. Une écriture du silence

La représentation du mal pose le problème de la forme et du langage. Son écriture est, en effet, fragmentée par différents procédés, notamment l'emploi des tirets et des parenthèses, ainsi que des points de suspension. Ces signes de ponctuation sont la manifestation visible du silence dans le texte.

Les parenthèses et le tiret double présentent des compléments d'information en les encadrant dans la phrase et, de ce fait, ils introduisent une rupture de rythme. Au lieu de clarifier le texte, de l'éclairer, ils contribuent à créer des effets de confusion en insérant des hésitations et des interruptions. Cette confusion, ce surgissement de l'inarticulable et de l'insaisissable contribuent à la dépersonnalisation du personnage. Dans *Sous le soleil de Satan*, le narrateur analyse l'affrontement entre Donissan et le maquignon-Satan :

> Cette continuelle tension de l'esprit, jointe à une espèce de résistance intérieure, la mise en garde instinctive d'une imagination déjà surmenée, détournait sa pensée d'une certaine sensation nouvelle, indéfinissable, qu'il eût été bien en peine d'analyser, même s'il en eût éprouvé le goût. Peu à peu cette sensation devint si vive – ou, pour mieux dire (car elle le sollicitait avec une particulière douceur), si persistante, si continue, qu'il en fut enfin troublé. Venait-elle du dehors ou de lui-même ? (Bernanos, 2015 : 191).

Les procédés de l'indétermination sont très présents dans ce passage, avec notamment la locution « une espèce de » et l'expression « ou pour mieux dire » par lesquelles le narrateur cherche à s'exprimer de la manière la plus juste. Les parenthèses permettent d'apporter une tentative d'explication mais cela reste ambigu : la tension éprouvée par Donissan est, en effet, de l'ordre d'un autre monde comme le suggère le lexique employé : « indéfinissable », « une espèce de résistance ». Ce que le personnage ressent est d'ailleurs évoqué de manière paradoxale, comme le soulignent les parenthèses et les tirets : il s'agit à la fois d'une sensation « vive » et particulièrement « douce ». L'indication approximative montre qu'il y a un certain flottement, mais la réalité et la présence du mal sont bel et bien affirmées.

L'aposiopèse apparaît aussi régulièrement au sein de l'œuvre bernanosienne pour indiquer un silence, une hésitation qui est alors souvent soulignée par des points de suspension. Elle témoigne du flux hésitant et capricieux de la conscience ou d'une émotion forte coupant, déchirant la syntaxe. Dans *L'Imposture*, Cénabre découvre « malgré lui, ainsi qu'une bête échappée » (Bernanos, 2015 : 384) son absence de foi, et cette crise se manifeste par des absences soudaines et imprévisibles, des suspens dans la continuité de la conscience. Il semble que l'on agisse à la place du personnage, ce qui le laisse dans l'incompréhension totale. Le langage se fait alors elliptique :

> Il n'avait aucun vice à satisfaire, et il tenait d'ailleurs la plupart d'entre eux pour de folles, de stupides dissipations : il avait un mépris d'avare pour ces prodigalités... Alors, quoi ? Ne pouvait-il simplement tenir pour nulle une crise sans issue, reprendre sa tâche où il l'avait laissée la veille ? Cela resterait son secret, nul n'en aurait rien appris qu'un prêtre trop scrupuleux pour parler, ou qui ne rencontrerait que des incrédules. Ne pouvait-il... Hé bien, non ! il ne pouvait plus (Bernanos, 2015 : 423).

Ce long monologue de Cénabre constitue l'étape décisive dans le roman. À travers le dévoilement d'un secret, on accède par l'introspection du personnage à une éthopée, portrait en action de l'intimité de Cénabre qui apprend à se connaître tant dans le doute et le tourment que dans ses révoltes intérieures.

Nous pouvons aussi noter la présence d'anacoluthes dans l'écriture qui rompent la liaison syntaxique et indiquent la difficulté de la langue à livrer un sens. L'incipit de *Monsieur Ouine* est en cela représentatif :

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains – ses longues mains, ses longues mains douces – et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. Comme ses yeux sont pâles !

On dirait qu'ils s'effacent peu à peu, se retirent... les voilà maintenant plus pâles encore, d'un gris bleuté, à peine vivants, avec une paillette d'or qui danse. « Non ! non ! s'écrie Steeny. Non ! » Et il se jette en arrière, les dents serrées, sa jolie figure crispée d'angoisse, comme s'il allait vomir. Mon Dieu !

– Que se passe-t-il ? Voyons, Steeny, interroge une voix inquiète, toute proche, de l'autre côté des persiennes closes. Est-ce vous, Miss ? (Bernanos, 2015 : 547).

Dans la première phrase, le référent du pronom personnel « elle » reste ambigu, car aucun lien anaphorique clair ne peut être établi : s'agit-il de Miss, de Michelle ou de Ginette ? La construction grammaticale prête à confusion de telle sorte que le sens demeure en suspens. Le texte joue avec les codes traditionnels du roman « classique », supposé identifier d'emblée le ou les protagoniste(s). Cette indétermination, créée par l'absence de repérage contextuel, se révèle symbolique : elle signale d'emblée l'absence de sens dans le monde représenté. Ce manque de repères engendre des effets d'étrangeté et de rupture, perceptibles aussi dans l'emploi des tirets dans la mesure où les notations « ses longues mains, ses longues mains douces » sont ambiguës : on ne sait si elles relèvent du narrateur ou d'un personnage (et donc d'un monologue intérieur). Si l'on considère que la deuxième hypothèse est la bonne, il subsiste une ambiguïté à propos du personnage dont il est le substrat. Manifestement, il s'agit d'un monologue intérieur de Steeny, ce qui laisse supposer que Miss et lui entretiennent des relations équivoques. Ainsi, même si l'incipit de *Monsieur Ouine* donne des informations, il montre surtout que l'essentiel n'est pas dans ces pages mais dans ce qu'elles suggèrent.

La narration abonde de ce fait en éléments dits ineffables et qui sont passés sous silence. Les brèches du texte sont ainsi nombreuses dans les romans de Bernanos où l'ellipse est le « creuset de toutes les énigmes. Les ellipses demeurent en effet le plus souvent implicites. [...] Les événements qui ont eu lieu pendant les ellipses restent le plus souvent dans l'ombre. Ce silence est d'autant plus déroutant que l'ellipse porte le drame en germe » (Lagadec-Sadoulet, 1989 : 96). Les lacunes se manifestent fréquemment dans l'œuvre bernanosienne par des lignes de points ou des blancs typographiques. Le temps suggéré dans les lignes de points est semblable à un temps du néant, dont seul le signe typographique témoigne. C'est ce que l'on retrouve dans *La Joie*, lorsque le personnage entre en lutte contre le mal. Le narrateur y évoque ainsi le personnage de Chantal :

La tristesse refoulée, la pitié, ou plutôt l'espèce de crainte douloureuse, pleine de compassion, qu'elle sentait désormais devant chaque visage humain, tout ensemble éclatait dans son cœur en une seule note profonde. Elle n'avait d'abord attaché aucune importance à cette nouveauté singulière : « Je m'endors en priant, songeait-elle, voilà tout... » Car elle ne pouvait trouver une autre explication qui la rassurât. Jusqu'au jour...

....

Entre tant d'autre visages inquiétants, celui du Russe l'avait émue, d'une méfiance irrésistible, qui ressemblait au dégoût, si Chantal eût été capable de dégoût (Bernanos, 2015 : 632).

La ligne de points atteste ici de cette lutte comme le suggère cet autre silence : « L'invisible filet se refermait sur la belle proie », juste avant le chapitre deux de la deuxième partie. Bernanos redouble les blancs (ligne de points, blanc typographique, annonce du deuxième chapitre qui instaure une rupture), afin de souligner l'ampleur de la lutte qui se prépare entre M. de Clergerie et Chantal. On retrouve des vides identiques dans les soirées de Steeny passées chez Ouine où l'on remarque plusieurs ruptures dans le récit, clairement indiquées non seulement par des blancs sur la page mais par la discontinuité des propos :

> Est-ce donc Miss qui, une fois de plus, referme sur lui ses cruels bras ? Mais c'est en vain qu'il prête l'oreille pour entendre éclater le grand rire farouche, triomphal : une main prudente, inconnue, creuse soigneusement l'oreiller autour de sa nuque brûlante. Comme la toile est fraîche !... Hein ? Quoi ? Revenir demain ?...
>
> ....
>
> Écoutez, monsieur Ouine, ai-je dormi ? (Bernanos, 2015 : 574).

Le séjour de Steeny chez Ouine apparaît comme une sorte de parenthèse, où tout devient possible, un espace temporel utopique, car la normalité est suspendue.

3. La rhétorique de l'indicible ou comment dépasser l'impasse

Le mal renvoie à un au-delà du langage, à « ce qui ne peut pas être dit, traduit par des mots à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire » (*Trésor de la langue française*, article « indicible »). C'est ce qu'explique le narrateur au sujet de Mouchette dans *Sous le soleil de Satan* : « Elle ne trouvait d'abord aucun mot ; en était-il pour exprimer ce transport sauvage ? » (Bernanos, 2015 : 204). Ainsi, pour Max Milner, le mal est « un vide toujours prêt à absorber notre liberté [...]. Donner à ce vide un nom et une figure, comme le font les poètes ne va pas sans péril. Nommer rassure. On ne nomme pas l'innommable » (Milner, 2007 : 892). Pour autant, l'écriture de Bernanos est bien une force qui lutte contre cet indicible – et donc contre le mal. En retranscrivant le silence instauré par le mal, l'écrivain n'hésite pas à lutter contre lui, car il tente d'en rendre compte au plus près.

Pour cela, le narrateur emploie des formules approximatives et des tournures évasives qui renvoient à quelque chose de l'ordre de l'invisible, de l'insaisissable et du mystère. L'incapacité à dire se traduit par l'emploi d'adjectifs et d'adverbes formés à partir de préfixes privatifs qui abondent particulièrement dans l'œuvre de Bernanos, tels « ineffable », « indéfinissable », « inexplicable », « infranchissable » et « innommable ». Ces adjectifs désignent le poids du péché, l'emprise du mal que l'on retrouve dans *Sous le Soleil de Satan*, lorsque Donissan est tenté par le diable :

> Il ne voyait que le regard, dans la face tremblante, détendue, livide. Ce regard qui l'appelait de si loin, suppliant, désespéré. Plus fort que deux bras tendus, plus pitoyable qu'un

cri, muet, noir, irrésistible... « Que me veut-il ?... se demandait le bonhomme, avec une espèce d'horreur sacrée... Je croyais le voir dans l'étang de feu ! » expliqua-t-il plus tard. Une inexplicable pitié lui crevait dans le cœur (Bernanos, 2015 : 251).

Nous pouvons remarquer l'abondance des adjectifs, ce qui révèle une importance donnée au qualitatif, mais paradoxalement, ces adjectifs ne disent rien d'autre que cette impression surnaturelle que l'abbé éprouve. Le lexique (« noir », « feu », « horreur sacrée ») montre à quel point l'expérience est violente. Par ailleurs, l'isotopie de l'intensité se manifeste aussi bien dans les adjectifs (« suppliant », « désespéré », « irrésistible »), les superlatifs (« plus fort », « plus pitoyable ») que dans les hyperboles (« horreur sacrée »). L'« inexplicable pitié » montre la sainteté de Donissan qui, au cœur de cette confrontation avec le diable, est envahi de pitié.

L'inexplicable et l'indéfinissable sont autant de signes caractéristiques du mal, et des termes tels que « quelque chose » sont fréquemment employés par Georges Bernanos pour désigner le mal. Le pronom indéfini quantificateur « quelque chose » fonctionne comme indice de « singularité indéterminée » (Riegel, Pellat, Rioul, 1998 : 212) et peut désigner des éléments variés. Le mal, ne se référant à aucune donnée concrète et explicable, se trouve en dehors des cadres de définition de l'humain et du connu : il est cette « chose » indéfinissable et insensée, et souligne en ce sens une réelle limite au langage humain. Ce « quelque chose » permet au lecteur de percevoir l'étendu de l'emprise démoniaque qui sépare désormais l'homme du monde. Il désigne avant tout cette rupture, cette brèche qui s'insinue au cœur de l'être, comme l'éprouve Cénabre dans *L'Imposture* à de multiples reprises :

> Jamais encore le terrible prêtre n'avait été si près de sa fin. Et pourtant, même alors, *quelque chose* se brisa dans son cœur. L'élan frénétique, en apparence irrésistible, se replia, se défit : l'ombre oscilla sur le mur (Bernanos, 2015 : 426. C'est nous qui soulignons).

> *Quelque chose*, qu'il ne nommait déjà plus, s'écarta de lui, d'une fuite oblique (Bernanos, 2015 : 401. C'est nous qui soulignons).

> Mais *quelque chose* remuait en lui à l'écho d'une voix familière, la dernière qui lui parlait ce langage, et c'était comme un pressentiment, d'une amertume ineffable, que jamais, plus jamais – jamais ! (Bernanos, 2015 : 408. C'est nous qui soulignons).

Ces trois exemples montrent bien que le personnage est confronté à un autre monde qui est de l'ordre du mal. L'indicible intervient au moment où le récit est confronté à sa propre étrangeté. L'élément fantastique est bel et bien cette intrusion démoniaque à laquelle le personnage est confronté et qu'il ne connaît pas.

La reprise, avec des adverbes comme « plutôt », montre, elle aussi, l'effort du narrateur pour exprimer explicitement une idée ou une pensée. La reformulation a une fonction explicative et, en même temps, elle ajoute une image qui crée une dynamique de sens. Elle montre l'impossibilité d'une nomination et le besoin de toujours ajouter quelque chose pour pouvoir s'exprimer :

> Au même instant, ce qui se tenait devant lui s'effaça, *ou plutôt* les lignes et contours s'en confondirent dans une vibration mystérieuse, ainsi que les rayons d'une roue qui tourne à toute vitesse (Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, 2015 : 184. C'est nous qui soulignons).

> Cela me sauverait, fit M. Ouine, d'une voix presque indifférente qui n'exprimait nullement le désir d'être sauvé en effet, mais *plutôt* un détachement haineux de son propre sort, une conviction glacée (Bernanos, *Monsieur Ouine,* 2015 : 754. C'est nous qui soulignons).

> L'angoisse qu'elle ne réussissait pas à dominer ne ressemblait d'ailleurs pas à celle de la crainte : c'était *plutôt* la hâte d'en finir coûte que coûte, une sorte d'impatience, si l'on peut donner ce nom à la fureur sombre, implacable, qui se fût aussi bien tournée en ce moment contre elle-même (Bernanos, *Un mauvais rêve,* 2015 : 120. C'est nous qui soulignons).

Dans les phrases ci-dessus, le narrateur se reprend comme s'il s'apercevait subitement qu'il n'était pas satisfait de ce qu'il avait dit : le second énoncé précise alors le premier. Face à l'inexplicable, le narrateur est contraint d'expliquer et de préciser le comportement du personnage. Le connecteur « plutôt » revêt ici une fonction de commentaire : le narrateur ne peut décrire le mal que par un ajout perpétuel.

Parce que l'œuvre de Bernanos tente d'explorer le mal, elle ne saurait se cantonner à la réalité directement observable : le silence, motif récurrent, se propage et contamine le texte comme le mal contamine le récit. Aux dialogues troués de silence s'ajoutent d'autres procédés tels que les signes de ponctuation venant rompre la phrase ou instaurant un blanc. S'il est tentant de considérer le silence comme la simple impossibilité de rendre compte de l'expérience du mal, le retour incessant de ce motif à travers l'œuvre bernanosienne – tant au niveau formel que thématique – est là pour nous rappeler la présence d'un au-delà du langage dans lequel figurent toute l'angoisse et l'horreur propres au mal. Les mystères laissés sans réponse soulignent la difficulté de capter le réel, le monde extérieur étant lui-même le plus souvent discordant et incompréhensible. En voulant rompre le silence, Bernanos met en œuvre une rhétorique de l'indicible, véritable narration de la perte, qui se fait le reflet de l'expérience du mal se jouant au cœur de l'œuvre. Cette écriture de l'inquiétude, parsemée de silences, dévoile un monde où se superposent en permanence deux niveaux de lecture : un premier niveau, le plus tangible, et un second, surnaturel. Nous avons pu constater à quel point l'esthétique de la perte faisait sens au niveau spirituel dans l'œuvre de Bernanos : ce vide est lié au phénomène de déshumanisation, à la dépersonnalisation et aux multiples manques, autrement dit, à toute une entreprise de privation engendrée par le mal.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Bernanos G. 2015. *Œuvres romanesques complètes*. Tomes 1 et 2. Paris. Gallimard. coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Études critiques

Benet R. 2004. *Monsieur Ouine* ou la crise de la parole. *Monsieur Ouine (3), L'Écriture romanesque et l'univers du mal. Études bernanosiennes* 23. 9-44.

Benoit É. 2001. *De la crise du sens à la quête du sens : Mallarmé, Bernanos, Jabès*. Paris. Cerf.

Burkhard W. 1967. *La Genèse de l'idée du Mal dans l'œuvre de Georges Bernanos*. Zurich. Druck Verlag.

Delvaux P.-P. 1982. L'écriture comme affirmation d'une appartenance. *Bernanos et la fonction de l'écriture. Études bernanosiennes* 17. 19-30.

Fitch B.-T. 1969. *Dimensions et structures chez Bernanos*. Paris. Lettres Modernes. coll. « Situation ».

Gosselin M. 1989. *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*. Paris. Aux amateurs de livres.

Herschberg-Pierrot A. 2003. *Stylistique de la prose*. Paris. Belin. coll. « Lettres sup ».

Kidd, M. E. 1972. La Représentation et l'emploi artistique des phénomènes de silence et de bruit. *Le Spirituel et le temporel* – Les Grands cimetières sous la lune. *Études bernanosiennes* 13. 145-176.

Lacoste S. 2014. *Ce que la littérature doit au mal : une étude stylistique du mal chez Bataille et Bernanos*. Paris. Éditions Kimé. coll. « Détours littéraires ».

Lagadec-Sadoulet E. 1989. Modernité et tradition dans la technique romanesque de Bernanos. In Gosselin-Noat M., Milner M., Alluin B. *Bernanos et le monde moderne*. Presses universitaires de Lille. coll. « UL3 ». 93-98.

Le Touzé P. 1979. *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos : le style d'une vision*. Paris. A.-G. Nizet.

Palante A. 1991. *Bernanos ou la troisième dimension du roman*. Nanterre. Académie Européenne du Livre.

Milner M. 2007. *Le Diable dans la littérature de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris. José Corti. coll. « Les essais ».

Richard, P. 2015. *L'écriture de l'abandon. Esthétique carmélitaine de l'œuvre romanesque de Bernanos.* Paris. Honoré Champion. coll. « Poétiques et esthétiques XX-XXIe siècle ».

Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R. 1998. *Grammaire méthodique du français*. Paris. Presses universitaires de France. coll. « Linguistique nouvelle ».

Van Santen J. 1975. *L'Essence du mal dans l'œuvre de Bernanos.* Pers Leiden. Université de Leydes.

Yücel T. 1982. Le langage retrouvé. *Bernanos et la fonction de l'écriture. Études bernanosiennes* 17. 7-18.

Silence as an (in)visible sign of evil in Bernanos' novels

ABSTRACT: From *Sous le Soleil de Satan* to *Monsieur Ouine*, Bernanos' novels are characterized by the emergence of 'supernatural silence(s)' (Bernanos, 2015 : 679), which can prove to be disturbing. The brutal sign of evil's appeance in the narrative limits in most cases the character to silence, to verbal incapacity. Indeed, evil has the strength to hold thought and speech in check. That is the reason why the characters that are racked by evil make good use of language so that they don't say anything genuine nor honest. Bernanos' writing succeds in defining these silences thanks to numerous ellipsis as well as things that remain unmentioned, embarrased silences, thus emphasizing the presence of the supernatural. Punctuation in particular takes an important part in creating breaks, switchovers within sentences as well as in the narrative. These silences show off an experience that cannot be told. As a consequence, a true rhetoric of what is unspeakable is at stake in Bernanos' novels. The use of adjectives made up with privative prefixes, indefinite pronouns, rough phrases and other figures of what is unspoken, contribute to explaining evil's unbelievable experience.

Keywords: Bernanos, evil, silence, supernatural, unspeakable.